

# G R O N D N O O D

*Depressie wordt vanuit het heersende neurobiologische kader veelal begrepen als een hersenaandoening, een biologisch bestemde gevoeligheid. In dit artikel gaan wij dieper in op een benadering die buiten deze orde valt. We vatten depressie op als een verstoring van de elementaire afstemming tussen (in)dividu, wereld en ander, en belichten het fenomeen vanuit de geleefde ervaring, waarvan het hart binnen de heersende medische benadering wordt ontvreemd.*

*Het fenomeen depressie voert naar de bodem van de menselijke existentie en zodoende naar het wezen van onze hedendaagse cultuur. De wijze waarop wij deze 'stoornis' bespreken in termen van elementaire ont-stemdheid of desynchronisatie kan direct worden verbonden met cultuurtheoretische analyses als die van socioloog & filosoof Hartmut Rosa, die over onze laatmoderne cultuur als geheel zegt dat ze **verstimmt** is, dat wil zeggen op allerlei niveaus en in allerlei sferen een tekort aan 'resonantie' laat zien. Meer specifiek leggen we de link met hedendaagse muziekfilosofische perspectieven op onze muziekcultuur als die van Marlies De Munck en Michel Serres.*

*Luisteren begrijpen we als een kenwijze die 'eigen-zinnig' toegang geeft tot de wereld. Meer dan het visuele opent het auditieve ons voor 'het geruis', een deel van de informatieoverdracht dat vaak als afval wordt gerekend. Vanuit de plaats dat dit ruisen van de wereld kan innemen bij depressie begrijpen we ruis als de oorsprong van geluid en als de mogelijkhedenvoorwaarde voor muziek. En sterker nog, we zien het als een toegangsweg tot de elementaire lijfelijk-affectieve sfeer van de stemming.*

*Veel filosofische theorieën over het verstaan van de wereld zijn gebaseerd op waarnemen door te zien. Recentelijk is binnen de filosofie herhaaldelijk gewezen op het belang van nadere aandacht voor het gehoor als toegang tot de wereld. Wij pogen in ons hermeneutisch-fenomenologisch onderzoek een nieuwe stap op dit verwaarloosde traject te zetten, waarbij de 'patho-logos' ons langs filosofische en artistieke weg onderricht. Een muziektheoretisch en historisch perspectief op concepten aangaande muziek en soniek voert ons naar de elementaire participatieve benadering van timbre als vorm van primaire intersubjectiviteit. We bouwen hier voort op kritische muziek-filosofische reflecties van - naast De Munck en Serres - Vladimir Jankélévitch en Hanne De Jaeger.*

*Dit artikel geeft een overzicht van het gevoerde onderzoek dat ondersteund wordt door de Stichting Psychiatrie en Filosofie. De inhoud en resultaten worden verder ontvouwd in een uitgebreid essay dat weldra zal verschijnen.*

Wanneer we uit ons element zijn – ontstemd, ontregeld, in de war, het spoor bijster – dan gaan we veelal op zoek naar houvast. We willen weer veilige grond onder de voeten voelen. Stel nu echter dat de basis van onze existentie niet gelegen is in vastigheid maar in openheid, of beter gezegd, stel dat deze basis zich als openheid *voltrekt*: wat brengt dat dan met zich mee? Vaak denken we bij ‘basis’ aan vaste bodem, aan gegrondheid vanwaaruit we kunnen bewegen, ons kunnen ontwikkelen, wendingen kunnen geven aan ons leven. Maar is de paradoxie van ons menselijk bestaan niet dat zo’n verondersteld fundament – en nu volgen wederom hinderlijk suggestieve woorden – ‘stoelt op’ of ‘wortelt in’ een *open ruimte*, een *speel-ruimte*? Die gedachte vormt het uitgangspunt. Het draait hier om de openheid die onze existentie draagt, met andere woorden om een elementaire dynamische, ‘gebeurtelijke’ sfeer die zich op verschillende wijzen kan voltrekken, ook op een wijze waarin dit primaire gebeuren stilvalt of zich sluit.

*We ‘hebben’ geen lijf maar we ‘zijn’ lijflijk. Tot het wezen van dit zijn behoort het gevoel als het zich-voelen. Het gevoel bewerkstelligt bij voorbaat de inkluderende betrokkenheid van het lijf in ons **Dasein**. Aangezien het gevoel als zich-voelen echter even wezenlijk het gevoel-hebben voor het zijnde als zodanig is, pulseert in iedere lijfsgesteldheid altijd een wijze mee hoe we aan de dingen om ons en de mensen met ons beantwoorden of niet beantwoorden.*

Martin Heidegger (1936-37) <sup>1</sup>

Deze elementaire sfeer brengen we ter sprake langs verschillende wegen. Een van deze wegen voert naar de muziek, meer bepaald naar de improvisatie en de interacties die daarmee gepaard gaan. Niet zomaar een muzikale interactie en een improvisatie van eender welk pluimage. Het gaat om een interactie die bij blijft, zingeft, niet zomaar voorbij gaat maar onverwacht noodzakelijk blijkt in het

---

<sup>1</sup> Heidegger 1961, p.118

voortbestaan. Deze interactie maakt deel uit van een wereld die voorziet in een niet aflatende voorraad van menselijke en niet-menselijke uitwisselingen die vanuit een ontvankelijk houding als zinvolle dan wel als onbelangrijke participaties ervaren kunnen worden. De geleefde ervaring waarnaar we verwijzen speelt zich af binnen de klinische context. Het moment waarop de participatie wederzijds beschouwd wordt als zinvolle aangelegenheid duiden we als een significant onderscheiden ervaring. De interactie wordt beschreven vanuit de act van het luisteren en voert naar een eerste begrijpen van de gedeelde ervaring als zinvolle aangelegenheid. Wat voltrekt zich daar, op zulke *significante momenten*?

Vanuit het luisteren treedt de ontmoeting met een vrouw die kampt met een depressie naar voren als een *pars pro toto*, dat wil zeggen als unieke manifestatie van een elementair existentieel gegeven. Dit gegeven betreft een intersubjectieve tijd-speelruimte in verband waarmee de muzikale improvisatie het eigene weer tot leven kan wekken. Ook diepe ont-stemdheid van het verdorde of verstarde eigene kan zich weer keren tot toe-stemming en af-stemming. In dit proces is de wijze waarop stilte begrepen en ervaren wordt van cruciaal belang. Uitgangs- en richtpunt is hier niet een voorspellende, anticiperende stilte maar een stilte die *bevindelijk* mag heten, of *Cageïaans*. Het is een stilte die in de inter-subjectieve tijd-speel-ruimte besloten ligt. Ze is vol van geluid en zodoende elementair geladen. Ze maakt geen plaats voor een muzikaal begin, ze is het ruisende altijd-al-begonnen-zijn.

*There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot. For certain engineering purposes, it is desirable to have as silent a situation as possible. Such a room is called an anechoic chamber, its six walls made of special material, a room without echoes. I entered one at Harvard University several years ago and heard two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation. Until I die there will be sounds. And they will continue following my death. One need not fear about the future of music.*

John Cage (1957) <sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Cage 2011, p.8

Bovengenoemde significante momenten binnen een zinvolle interactie begrijpen we, zo zal blijken, als kernverschuivingen in een proces van *resynchronisatie* of *herstemming*. Het zoeken en vinden daarvan verloopt zonder garanties. Het samen-spelen wordt hier niet zozeer bewogen door een methode die ontspruit aan een zuiver theoretisch kennen, maar behelst veeleer een toe-bewegen (*met-hodós*) dat verbonden is met een praktisch, relationeel weten (*phronèsis*). Het musiceren wordt mede bewogen door een grondige kennis van de muziektheorie en muziekschriftuur en haar traditie, maar het handelen zelf wordt niet door externe methodische directieven gestuurd. Het deelnemen vindt plaats vanuit sonore fenomenen die zich in het momentane on-middel-lijke gebeuren, al improviserend aldus voorzien en onvoorzien, bij het gehoor aandienen als betekenisvol. Uitgangs- en richtpunt van dit deelnemend zin-geven is het in praktijk brengen van wat de ervaring als betekenisvol uitwijst, niet wat de berekenende blik bewijst.

In hoeverre - en dat is de volgende kernvraag - is er verwantschap tussen wat zich als een betekenisvolle primaire participatie voltrekt of kan voltrekken binnen deze improvisatiepraktijk en bepaalde ontwikkelingen binnen de westerse hedendaagse muziekbeoefening? We komen te spreken over het onderscheid tussen *muziek en soniek*, een onderscheid dat begin jaren zestig van de vorige eeuw in Nederland voor het eerst werd gemaakt en toen tot veel commotie leidde. Aanhangers van traditionele kunstmuziek kwamen lijnrecht te staan tegenover de avant-garde, de voorvechters van het muzikale experiment, gericht op het doorbreken van de gekende toonstelsels, het ervaren van klank op zich en improvisatie.

*De benaming soniek zal voor menigeen het verlossende woord zijn, want zij houdt een duidelijke onderscheiding in tussen muziek en geluidskunst. Dat zulk een benaming uitgevonden moest worden is wel kenmerkend voor de splitsing welke zich in onze tijd in de scheppende kunst voltrekt. De toekomst zal uitmaken of muziek en soniek ooit weer zullen samenvloeien. Voor de bestending van onze westerse muziek, welke van klank alléén niet leven kan, is niets vuriger te hopen.*

Wouter Paap (1962) <sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Dame 2001, p.691

Andere muziek, andere gerichtheid, andere manier van spelen en improviseren. Niet alleen betreft dat de rol van de stilte maar ook die van het *timbre*. Traditioneel 'overstemt' de sensatie van toonhoogte binnen de westerse kunstmuziek de ervaring van timbre. De aandacht in onze westerse klassieke toonkunst richt zich vooral op een spel rond het luidst klinkende deel van de toon, met andere woorden dat deel in de klank dat los van de geluidsbron overdraagbaar, gelijkblijvend en reproduceerbaar is. Timbre is de karakteristieke eigenschap van een klank die ervoor zorgt dat tonen van dezelfde hoogte, duur en volume onderscheiden en erkend kunnen worden; het leidt tot nevenschikking. De klankkleur van een stabiele toon verwijst naar de geluidsmaterialiteit oftewel de eigen-aardigheid van de geluidsbron en wordt voornamelijk bepaald door de intensiteit van de deeltonen, '*harmonische*' uit het complexe spectrum van de toon.

Stelt het muzikale of beter sonische experiment gericht op timbre de gebruikelijke rangorde niet ter discussie? En zet zodoende de elementaire participatieve benadering van timbre gezien als een maatschappelijk arrangement dat vanuit muzikale improvisatie procesmatig ruimte maakt voor transformerende essentiële interacties de traditie op haar kop? We noemen de participatieve benadering van timbre transformerend omdat ze ons en onze ambiance elementair verandert. Deze benadering opent en verandert ons (oor) vanuit en voor het singuliere eigene. Het (her)vormt van hieruit de ander en het geeft nader toegang tot de wereld waar wij in opgenomen zijn en aan deelnemen. Dit proces verruimt onze interactieprocessen en opent ons voor de rijke textuur van ons bestaan waar lichamelijk-emotionele, lijfelijk-affectieve, sociale, psychische, cognitieve, sensorimotorische en somatische processen samen-stromen.

*Music was born free; and to win freedom is its destiny.*

Ferruccio Busoni (1907) <sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Busoni 1907

We verkennen de experimentele/hedendaagse muzikale route verder door ons te richten op het werk van soniekpionier, muziektheoreticus en elektrotechnisch ingenieur Pierre Schaeffer. Hij ontwikkelt zijn *musique concrète* in Frankrijk. Op hetzelfde moment opent John Cage in Amerika ons oor voor geluid, stilte en geluid in stilte. Schaeffers benadering is anders dan die van Cage. Voor Schaeffer is muziek eveneens meer dan wat traditioneel zo heet, maar hij classificeert niet alle (georganiseerd) geluid als muziek. We volgen zijn klankonderzoek en zoektocht naar vernieuwing. Schaeffer tracht een tegengewicht te bieden voor het abstracte aspect dat de westerse muziek altijd heeft gedomineerd en droomt van een balans tussen abstracte en concrete muzikale aspecten. Hij zoekt naar een andere 'muzikale attitude' dan de traditionele en naar bijpassende alternatieve wijzen van luisteren. Zo komen we uit bij zijn notie van *akoestisch luisteren*, een notie die uiterst relevant is voor de beweging en bewegelijkheid die we vanuit de elementair participatieve benadering van timbre uiteen zetten. Het is een vorm van luisteren die bij Schaeffer prominent naar voren treedt en leidt tot een radicaal open(ende) luisterwijze.

*In reality, the prison had no bars. Why twelve notes when electronic music has introduced so many more? Why series of notes when a series of sonic objects is so much more interesting? Why the anachronistic use of an orchestra whose instruments are handled with such obvious anti-naturalness by Webern and his imitators? And above all, why limit the horizon of our research to the means, usages and concepts of a music after all linked to a geography and a history; certainly an admirable music but still no more than the Occidental music of the last few centuries?*

Pierre Schaeffer (1957) <sup>5</sup>

Vervolgens gaan we verder terug in de muziekgeschiedenis en richten de aandacht op het leidend worden van de *Werktreue* - dat wil zeggen trouw aan het 'absolute' muziekwerk - binnen de westerse muziekpraktijk. Muziek wil zich bevrijden uit haar statuut als activiteit. Tot dan is zittend luisteren naar muziek enkel iets dat plaatsvindt

---

<sup>5</sup> Palombini 1993, p.546

in aristocratische kringen. Musiceren is een gemeenschapactiviteit in het hier en nu. Dit verandert. Muziek begint net als andere kunsten naar autonomie te streven. Componisten maken zich los van broodheren en krijgen meer artistieke vrijheid. De partituur wordt het statussymbool dat de culturele verfijning onderstreept. Daarmee keert de muziek zich af van haar eigenheid, dat wil zeggen haar vluchtige, tijdelijke aard. Men kan ook zeggen – wat wellicht positiever klinkt – haar eigen-aardige open gebeurlijke karakter dat voorbij en vooraf gaat aan de voorspellende, anticiperende vorm van de vooronderstelling. Die openheid raakt achter de coulissen en gaat steeds meer dicht. De uitvoerder raakt geharnast, wordt hiërarchisch ondergeschikt aan de componist en dient zich voortaan zo min mogelijk door de eigen persoonlijkheid te laten leiden. Het verlangen naar vrijheid, gelijkheid en broederschap leidt feitelijk tot een dramatisch verlies van eigenheid en zingevend plezier.

*As it entered the world of fine arts, music had to find a plastic or equivalent commodity, a valuable and permanently existing product, that could be treated in the same way as the objects of the already respectable fine arts. Music would have to find an object that could be divorced from everyday contexts, form part of a collection of works of art, and be contemplated purely aesthetically. Neither transitory performances nor incomplete scores would serve this purpose since, apart from anything else, they were worldly or at least transitory and concrete items. So an object was found through projection or hypostatization. The object was called 'the work'.*

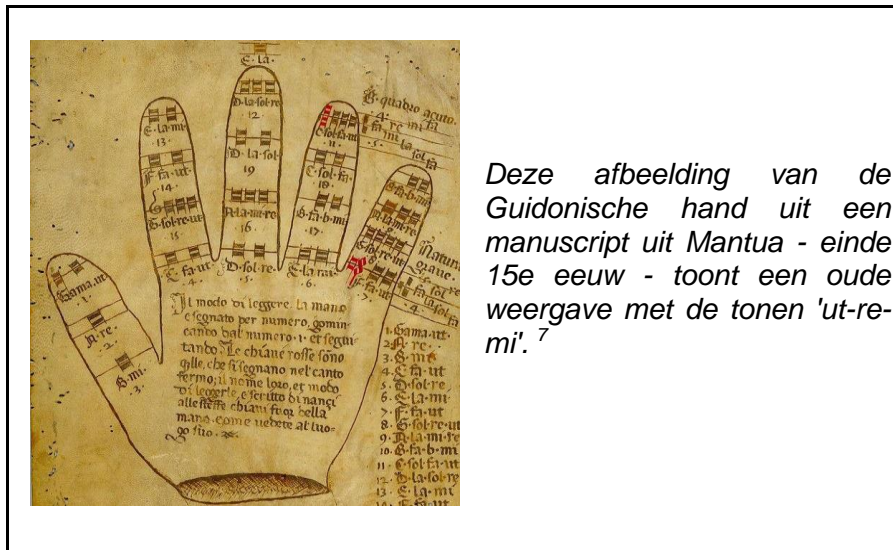
Lydia Goehr (1992) <sup>6</sup>

De beoogde emancipatie van de muziek blijkt een semi-emancipatie, of misschien moet men zelfs zeggen pseudo-bevrijding. De kiem daarvan is echter al verder terug in de tijd te vinden, midden in de middeleeuwen, bij de grondlegger van de hedendaagse muzieknotatie, Guido van Arezzo. Het muziekschrift neemt dan belangrijke taken van de muziekleraar over, en zodoende gaat er veel verloren.

---

<sup>6</sup> Goehr 1992, p.173-174

Fijnbesnaarde nuances bijvoorbeeld die bij het voor- en nazingen van leraar en leerling in de stembuigingen kunnen worden gezocht maar die een notatie niet bevatten kan; de schakering in de klank die het schrift of de representatie ontstijgt en die zodoende slechts oraal, lijfelijk-affectief doorgegeven kan worden. De subtiliteit in de uitvoering van de oude gezangen raakt zoek. Als het Gregoriaans nog slechts op uniforme wijze wordt gereproduceerd, sterft het.



*Deze afbeelding van de Guidonische hand uit een manuscript uit Mantua - einde 15e eeuw - toont een oude weergave met de tonen 'ut-re-mi'.<sup>7</sup>*

Hoe kan de verloren openheid herwonnen worden? Biedt de experimentele muziek daar gelegenheid toe, en zo ja, hoe dan? Kan deze openheid zich in de muzikale interactie gericht op een participatieve benadering van timbre - die ruimte biedt aan de bevindelijke stilte - weer in volle glorie betuigen, en zo ja, op welke wijze dan? En voorts: hoe moeten we de genoemde muzikale teloorgang binnen de bredere culturele context plaatsen? Dat is de laatste stap die in het essay gezet wordt. We beginnen bij het kleine verhaal, dat als pars pro toto verwijst naar het grotere verhaal van de muziekgeschiedenis, maar ook naar het nog omvangrijkere verhaal van de cultuurgeschiedenis. We richten ons onder meer op socioloog/filosoof Hartmut Rosa en zijn analyses van de (laat)moderne cultuur als in de greep verkerend van versnelling en maakbaarheid, competitiegeest en zelfbevestiging. In het spoor van de Kritische Theorie benoemt hij dit als vervreemding, maar vat dit dan uiteindelijk niet

<sup>7</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Guidonian\\_hand](https://en.wikipedia.org/wiki/Guidonian_hand)



op als autonomieverlies maar als resonantietekort. *Die Moderne ist verstimmt*, zo schrijft hij, de laatmoderniteit is ont-stemd. Onze contemporaine cultuur als geheel is zogezegd toe aan ‘resynchronisatietherapie’, of in Rosa’s woorden, ze behoeft ‘resonantiepolitiek’.<sup>8</sup>

*De resonantieverhoudingen van de moderniteit zijn verstoord, zo luidt de diagnose van dit boek. **De moderniteit is ont-stemd.** Daarbij gaat het echter niet louter om nog weer een (cultuur)pessimistische tijdsdiagnose, een aloude vervalsgeschiedenis in nieuwe kledij. **Een andere wijze van in-de-wereld-zijn, een andere vorm van wereldbetrekking is mogelijk:** Dat is het optimistische credo dat ik tegenover die diagnose wil plaatsen en dat haar uiteindelijk motiveert.*

Hartmut Rosa (2016)<sup>9</sup>

Aangezien er bij Rosa’s resonantiebegrip kritische kanttekeningen te plaatsen zijn - wat we ook zullen doen - richten we ons tevens op het werk van de Nederlandse filosoof Gerard Visser, voor wie het begrip resonantie eveneens een sleutelrol vervult, juist ook in het licht van de elementaire sfeer van stemming en gestemdheid. We verkennen kort of en hoe Vissers resonantiedenken misschien nader licht werpt op datgene wat we in dit essay verkennen. Het meest eigene aan ons, aldus Visser, namelijk onze *psyche* - dat wat we voorheen ‘ziel’, ‘hart’ of ‘gemoed’ noemden - moeten we in de grond niet begrijpen als ‘intellectuele en productieve substantie’ maar als ‘affectieve en receptieve resonantieruimte’.<sup>10</sup> Een wending van substantie naar resonantie, of van maakbaarheid naar receptiviteit: dat is de denkweg waarop Visser zich beweegt. En net als bij Rosa houdt deze gang ook een diepgaande cultuurkritiek

---

<sup>8</sup> Rosa 2016, p.759.

<sup>9</sup> Rosa 2016, p.739

<sup>10</sup> Visser 2009, p.142.

in, een poging om een uitweg te vinden uit de fundamentele vervreemding die onze 'belevenismaatschappij' tekent.

*Intussen spreken sociologen in verband met onze samenleving van een belevismaatschappij. De hedonistische cultuur die het leven in haar greep heeft beweegt zich in het element van de beleving. Maar wat houdt dat in? Wat is een beleving? Hoe heeft dit element zich in de vorige eeuw in de kunst en filosofie voor het eerst gemanifesteerd? Het grote belang van die vraag kon er wel eens in bestaan dat binnen een korte tijdsspanne in het werk van enkele kunstenaars en filosofen iets beslissends is gebeurd wat zich ook bij ons over een langere termijn innerlijk en maatschappelijk voltrekt. De beleving blijkt hier een element van ondergang te zijn geweest. (...) Er dient zich een oorspronkelijker element aan, maar de wijze waarop dat gebeurt is dubbelzinnig.*

Gerard Visser (1998) <sup>11</sup>

Kortom: De oorspronkelijke tijd-speel-ruimte die zich telkens weer (mede) vanuit het praktische relationele weten (*phronèsis*) kan openen, is gaandeweg uit het praktische weten van de uitvoerende musicus verbannen. Al improviserend kan de muzikale interactie gericht op de elementaire participatieve benadering van timbre zich ontvouwen tot en als een significant momentum. Dat wil zeggen: als moment in een proces waarin de nood van een basale desynchronisatie van het in-de-wereld-zijn zich keert tot een bevrijdend gebeuren van resynchronisatie. Dergelijke resynchronisatie- of heropeningsnood is niet alleen aan de orde in de klinische context of in de klassieke muziekuitvoeringspraktijk, maar betuigt zich eveneens sterk in de 'levenspraktijk' van de laatmoderne cultuur als geheel, een cultuur waar in alle regionen en op alle niveaus ont-stemdheid en de-synchronisatie eerder regel zijn dan uitzondering.

Resynchronisatie en herstemming: het zijn hier kernwoorden en ze zijn al een aantal keren gevallen. Onze 'springplank' is het fenomeen depressie. Zo bewegen we naar de basis van de menselijke existentie. Depressie geldt formeel als

---

<sup>11</sup> Visser 1998, p.9

'stemmingsstoornis'. Het fenomeen stemming willen we hier nadrukkelijk anders opvatten dan gebruikelijk is, dat wil zeggen niet als interne toestand maar als *betrekkingsgebeuren*. We bewegen ons zodoende op fenomenologische paden, net als Rosa (deels) en Visser (goeddeels). We volgen het spoor dat Martin Heidegger in *Sein und Zeit* een eeuw geleden uitzette. "Ontologisch gezien moeten we de primaire ontdekking van de wereld inderdaad principieel overlaten aan de 'loutere stemming'", zo valt daar te lezen.<sup>12</sup> Tien jaar later voegde hij daar in het licht van zijn Nietzsche-uitdaging zinnen als deze aan toe: "De stemming is juist de grondwijze waarop we buiten onszelf zijn. Zo zijn we evenwel wezenlijk en aldoor." En dit gestemdzijn valt te begrijpen als een lijfelijk gebeuren, waarbij het lijf werkwoordelijk wordt gedacht. Elk gevoel, aldus Heidegger, is een op bepaalde wijze 'gestemd lijven' of 'lijvende stemming'. Met andere woorden: *Wir leben, indem wir leiben*.<sup>13</sup>

*Volgens mijn these bestaat het eigenlijke alternatief voor een naturalistisch-reductionistisch beeld van de mens in aandacht voor het belichaamd-zijn en levend-zijn welke de persoon constitueren. Niet abstracte inwendigheid, lichaamloos bewustzijn of zuivere geest vormen leidende ideeën voor een humanistische opvatting van de persoon, maar diens concrete fysieke existentie. Alleen wanneer getoond kan worden dat de persoon aanwezig is in zijn lijf zelf, dat de persoon voelt, waarneemt, zich uit en handelt met het gehele lijf, ontsnappen we aan een kerkering in een verborgen binnenruimte van het bewustzijn, een ontoegankelijk fort waarvanuit enkel signalen de buitenwereld bereiken, signalen die niet langer onderscheiden kunnen worden van kunstmatige intelligentie.*

Thomas Fuchs <sup>14</sup>

Op dat (fenomenologische) spoor zitten ook de psychiaters Jacques Schotte en Thomas Fuchs, de eerste niet meer in leven, de laatste vandaag volop actief. Beiden hebben behartenswaardige zaken naar voren gebracht aangaande stemming,

---

<sup>12</sup> Heidegger 1984, p.138

<sup>13</sup> Heidegger 1961, p.119

<sup>14</sup> Fuchs 2021, p.5

stemmingsstoornis en depressie. Met die zaken zal het essay aanvangen, om zo duidelijk te maken vanuit welk kader we het denken over depressie hier benaderen.

*Als het dienovereenkomstig mogelijk is om van een **verlies** te spreken, dan dient dit ook onderscheiden te worden van het verlies van een 'object' in de gewoonlijke psychoanalytische betekenis van het woord, en moet het meer fundamenteel begrepen worden als het verlies van het **ritme** dat samenvalt met het **leven**, of van het contact of de 'voeling' met dit leven alsook met de wereld, hetwelk een primair teken van gezondheid is.*

Jacques Schotte (1989) <sup>15</sup>

## LITERATUUR

Busoni, F. (1907), *Sketch of a New Aesthetic in Music*. <https://www.gutenberg.org/files/31799/31799-h/31799-h.htm>

Cage, J. (2011), *Silence: Lectures and Writings, 50th Anniversary Edition*. Middletown: Wesleyan University Press

Commers, R. (2005), *Het onzegbare en het onuitsprekelijke: Ethiek, metafysica en muziek bij Vladimir Jankelevitch*. Brussel: VUB Press

Dame, J. (2001), De controverse over muziek en 'soniek'. In Grijp, L.P. (red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam: Amsterdam University Press

Fuchs, Th. (2021), *In Defense of the Human Being*. Oxford: Oxford University Press

Goehr, L. (1992), *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Clarendon Press

Heidegger, M. (1961), *Nietzsche I*. Pfullingen: Neske

Heidegger, M. (1984), *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag

Schiavio, A., Jaegher, H. de (2017), Participatory Sense-Making in Joint Musical Practice. In Lesaffre, M., Maes, P.-J., Leman, M. (red.), *The Routledge Companion to Embodied Music Interaction*. London/New York: Routledge

---

<sup>15</sup> Schotte 1989, p.72

Munck, M. de (2014), Muziek en mystiek: Naar een filosofie van muzikaal engagement. In Reitsma, O., Gerwen, R. van, Munck, M. de (red.), *Muziek ervaren: Essays over muziek en filosofie*. Budel: Damon

Munck, M. de (2019), *De vlucht van de nachtegaal: Een filosofische pleidooi voor de muzikant*. Borgerhout: Letterwerk

Munck, M. de (2022), *Er beweegt wat in de stilte: Over muziek, stilte en verandering*. <https://www.foliomagazines.be/artikels/er-beweegt-wat-de-stilte>

Palombini, C. (1993), Pierre Schaeffer, 1953: Towards an experimental music. *Music & Letters*, Vol. 74, No. 4

Rosa, H. (2016), *Resonanz: Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Serres, M. (2012), *Muziek*. Amsterdam: Boom.

Schotte, J. (1989). From redefining depressions to reassessing 'nosology' in present-day psychiatry: A three-fold post-script to the papers of van Praag and van den Hoofdakker. In Cuyper, H. de., Buyse, G. (red.), *Biological Psychiatry. Marching Backwards into the Future*. Leuven: Leuven University Press

Visser, G. (1998), *De druk van de beleving: Filosofie en kunst in een domein van overgang en ondergang*. Nijmegen: SUN

Visser, G. (2009), *Niets cadeau: Een filosofische essay over de ziel*. Nijmegen: Valkhof Pers

Houterman, A. (2022), Luisteren naar ruis: Wat weerbarstig geluid ons leert over politiek, muziek en gezondheid. In *Wijsgerig Perspectief*, Jaargang 62/Nummer 3; *Luisteren: Wat we horen voorbij het kijken*.